

« De l’oralité et du geste »

Guy Sioui Durand

Inter : art actuel, n° 86, 2003-2004, p. 59-63.

De l'oralité et du geste.

Guy SIOUI DURAND

L'Autre Caserne est bien le seul lieu culturel accueillant l'art action dans le quartier Limoilou à Québec. Programmant généralement des spectacles de musique alternative et autres activités populistes, l'endroit s'est ouvert depuis cinq ans à l'art insolite des performances, notamment à la faveur des événements produits par Le Lieu (*Art Action 1958-1998, Rencontre internationale et Colloque interactif* 1998, *Rencontre internationale d'art performance* 2000). La récidive s'est à nouveau orchestrée en septembre 2002. L'Autre Caserne est redevenue l'hôte du dernier des trois volets de la *Rencontre internationale d'art performance de Québec* 2002. Pendant quatre soirs consécutifs une vingtaine de performeurs d'horizon planétaire (Japon, Thaïlande, Angleterre, France, Colombie et Canada/Québec) y ont défilé.

La première soirée de ces « performances mondiales en action » ne pouvait que détonner dans le tout nouveau décor de l'Autre Caserne, aux allures de donjon médiéval pour jeu virtuel, en ce jeudi soir, 12 septembre 2002. À elle seule, la « faune » présente ravivait le climat instauré d'il y a deux ans, au précédent festival. L'effervescence propre à l'art action y reprenait son cours. Sans thématique commune, cinq protagonistes de l'oralité et du geste performatif sont au programme d'ouverture.

Une soirée hybride s'amorce. Les performances, s'enchaînant à un rythme soutenu, construiront des entrechocs culturels. Les regardeurs oscilleront entre la manipulation d'éléments et d'états instables du Japonais Kazuhiro NISHIJIMA et les *spoken words* théâtralisés de l'Irlandais AIMNÍN ; entre l'ironique manœuvre sortant dans la rue de la Québécoise Suzanne JOLY et l'exigeant tracé aux régressions sexuelles dysphoriques de Gabriel DOUCET-DONIDA avant de basculer dans les fracas anti-Américains du Thaïlandais Paisan PLIENBANGCHANG, tout juste un an et un jour après l'effondrement terroriste des tours jumelles de l'ex-World Trade Center à New York...



Conviant la calligraphie nippone à des duels entre le chaud et le froid, à des gestes drus et à la mutation vestimentaire, Kazuhiro NISHIJIMA de Nagoya au Japon ouvrira la rencontre. Un ouvrier bizarre, portant une « chienne » (salopette de travail) blanche et apportant son coffre à outils, s'est amené. Ponctués d'exclamations en japonais, ses agissements suivront un fictif tracé pour placer des ampoules électriques au plafond à l'aide d'un grand escabeau. Ces gestes vont rapidement trahir un tout autre type de manipulations. De fait, cet homme « œuvre » plus qu'il ne travaille ! L'artiste manipule des états instables : l'obscurité et la lumière, le chaud et le froid, le solide et le fluide, certes, mais plus encore des bribes constituant son identité de performeur nomade.

Visait-il à provoquer d'invraisemblables métamorphoses ? Toujours est-il qu'au contact de l'ampoule, son bloc de glace commencera à fondre... jusqu'à ce que l'ampoule brûle à son contact. De même, sa recomposition du costume japonais traditionnel, NISHIJIMA se drapant habilement, sembla réhabiliter gauchement sa socialisation traditionnelle que quiconque, malgré lui, apporte ailleurs, zone d'art ou pas.

Certains ont pu croire à un monologue proche du théâtre kabuki, NISHIJIMA s'interpellant fréquemment à voix haute dans sa langue natale. Il fallait davantage y percevoir des repères sonores rythmant les diverses composantes du déroulement de son dispositif. La voix humaine crée, on le sait, une proximité. Au-delà de la non-compatibilité des langages, c'est cette connivence de liens sensibles avec l'audience que recherchait – et qu'a réussi à établir – ce performeur chevronné, protagoniste de l'art action depuis trois décennies.



Kazuhiro NISHIJIMA



AIMNÍN, un jeune homme originaire d'Irlande du Nord, s'amène en second. Sur le mode des *story tellers* ou des *spoken words*, celui-ci établira une dialectique scénique avec le langage construit (texte poétique). C'est dans cette tangente que le jeune performeur AIMNÍNparlera ou écrira une lettre simultanément à la projection de diapositives illustrant des épisodes (fictifs ?) de son histoire de vie familiale. Tantôt en bel anglais flegmatique debout devant un lutrin, tantôt assis à une table pour écrire, le performeur va établir une théâtralité (trop) classique, figeant sur place l'image romantique du travail solitaire du poète écrivant une missive pour autrui. À la toute fin, tel un RILKE en partance dans les trains, l'artiste reprendra son sac à dos, et sa légèreté de nomade.

En écho à la trame latine de l'oralité et de la poésie concrète véhiculée par certains poètes européens tels Serge PEY et Jean DUPUY ou mexicains comme Guillermo GOMEZ PEÑA, des performeurs que l'on avait pu voir et entendre au Québec lors de la précédente *Rencontre internationale d'art performance* en 2000, et une Michèle MÉTAIL magistrale ici cette année, le travail d'AIMNÍN reflétait bien le fait que l'univers anglo-saxon connaît lui aussi un regain pour les conteurs-performeurs et la performance de leur déconstruction personnifiée. On se souviendra du brio de Stuart BRISLEY lors de l'édition 2000[1]. Dans les soirées subséquentes d'ailleurs, les Steve Mc CAFFERY et Lone Twin (Gregg WHELAN et Gary WINTERS) se succéderont avec intérêt dans cette veine d'oralité performative.

1 Au dernier soir du festival d'octobre 2000 qui se tenait à l'Autre Caserne à Limoilou, le Londonien Stuart BRISLEY, qui était déjà venu lors du festival *Interzone* en 1992, n'avait pas fait mentir sa réputation d'artiste majeur de l'art action. Stuart BRISLEY avait créé alors une performance complexe où trois trames se fusionnaient. En solo, BRISLEY avait simultanément : (1) œuvré sur le corpus d'autres performances antérieures à la sienne dans ce festival (il l'a fait en réutilisant leurs matériaux, dont cette grosse table lourde qui a servi à immoler un animal. Avec des cordages, il a déplacé à grand renfort une performeuse assise sur cette table) ; (2) introduit une oralité narrative (*story telling*) dans l'action afin de contextualiser à Québec de manières sociale et politique une référence à la vie londonienne du performeur ; (3) manipulé symboliquement les extensions du corps (mâchouillant des crottes de merde durcie, déchirant et brûlant ses vêtements). Ce métissage meubles-mots-corps s'est fait sur un mode énigmatique et brillant. Nous avions donc simultanément des déplacements dans l'espace d'artefacts connotés par l'univers performatif lui-même. Ils ont exigé des efforts physiques intenses : il a tiré la lourde table à l'aide de cordage avec la performeuse assise dessus, l'a renversée sur lui, l'a soulevée. Chaque fois, l'action a fait un choc, à la limite de la violence contre lui-même. Déjà un tel ballet physique, inusité dans la salle, valait le déplacement. Or, imaginez en même temps, immiscé dans ce chaos mobile, le flegme du conteur dont le récit, avec un fort accent *british*, nous promenait dans Londres. Voilà le performeur se baladant avec son chien dans un parc. Là il ne pense qu'à être un bon citoyen et ramasser la merde de son chien. Mais l'histoire bifurque à la rencontre de ce clochard amputé d'une jambe, là, sur un banc. Son histoire de vie dans l'histoire du performeur nous entraîne alors au fond de la mine d'une petite ville industrielle : conditions ouvrières d'exploitation, sécurité défaillante, explosions et mutilations. Et les gestes comme le récit se métamorphosent. Les mimiques absurdes du performeur qui brisent le rythme avec le mobilier ou le mâchonnement de la crotte en plus d'un rappel de toutes les entreprises de colonialisme au nom de la conservation muséologique (ex. : la merde résinée comme artefact d'une culture) qui scindent le récit oral ont alors mis en évidence l'autoagression du corps habillé par le performeur lui-même. Une troisième dimension fondatrice de l'art action en émergeait. On connaît l'aventure du *Body Art* et ses rituels (ex. : Hermann NITSCH et l'actionnisme viennois, les néoistes au Québec, etc.) ainsi que tout le questionnement assisté technologiquement du corps obsolète (STELARC, ORLAN) en cours. Par lacérations, brûlures et déchirements de ses vêtements, Stuart BRISLEY acheva de déconstruire ce qui n'aurait pu être que spectacle, que *stand up*. À mon avis, cette combinaison de mouvance matérielle, d'oralité hachurée sur fond de conscience sociale et d'accrocs corporels avait défini en 2000 l'un des meilleurs moments authentiques de l'art performance à l'Autre Caserne.

O TEMPS ! SUSPEND TON VOL (text for recitation)

ONE

Concerning Court Life It is in one's own interests that one retires at night and rises in the morning at court. Morning and evening, day and night are spent according to this attitude, and it is this which makes one think, talk, be silent or act. It is with this attitude in mind that one addresses certain people and avoids others, and with it one measures one's attentions, kindnesses, one's esteem or indifference, and one's scorn. Some who take steps out of virtue towards moderation and wisdom are led by a first wave of ambition towards the most miserly, the most violent in their desires, and the most ambitions. How to remain static when all progresses, when everything is moving, how not to run when others run? One imagines oneself to be self-responsible for one's greatness and one's fortune; he who has not succeeded at court is criticised for not having done so, he is never called upon. However, will one withdraw before having derived the slightest benefit from it, or will one persist in remaining therre without favour or recompense? Such a tricky question and so perplexing, and such a difficult decision, that an infinite number of courtiers grow old on « yes and no » and die in doubt.

Translated from La Bruyère – *Les Charactères*

TWO

Honneur – to Corneille this is the attitude of heroic virtue which enobles the hero to dominate the life of instinct and accomplish actions which order the whole of his being instead of destroying it by placing him at the mercy of conflicting desires. To Racine it is evident that honneur means primarily 'keeping up appearances'. Honneur has ceased to be a reality and become an attitude to be maintained. Conduct, therefore, becomes a series of postures which no longer correspond to any moral feeling. It follows from this that there is a complete divorce between the public and private life of the individual which leads to thorough going moral anarchy. It is not suggested that Racine's is a world without moral values. They are often perceived by his characters with the same clarity as Corneille's; but instead of conforming to them them their one desire is to impugn their validity or to evade their obligations. Plays abound in words like 'artifice' and 'stratagème'.

[jeudi 12 septembre]

La Rencontre internationale d'art performance de Québec 2002 vivra ensuite, grâce à Suzanne JOLY, son premier temps fort. Par les temps qui courent, plusieurs reluquent la banlieue. Des spécialistes se penchent en colloque sur « la revitalisation de la banlieue pour contrer l'étalement urbain ». Des romanciers y puisent des histoires et des cinéastes, des scénarios. Même si les banlieues mutent, elles « demeurent fortement associées à un style d'organisation du territoire, la banlieue-dortoir, à un mode de vie en particulier, celui des jeunes familles, et à la société de consommation : à chaque famille sa piscine et son barbecue. Elles apparaissent ainsi de plus en plus comme le contre-exemple d'un développement viable et d'un design en harmonie avec la nature[2] ».

En zone d'art actuel, JOLY s'attaquera plutôt avec désinvolture au confort kitsh de l'illusoire présence d'une « simili nature » dans ces logis, produits de l'étalement urbain. Dans un monologue hirsute conviant, sciemment et pêle-mêle, *conscience et inconscience de la vie de banlieusard, usage de la technologie audio et déplacement* des rapports à la nature du dehors au dedans, JOLY ne se fera pas avare d'un cynisme contagieux et impressionnant de pertinence, pour radicalement faire sortir les gens entassés dans l'Autre Caserne carrément dans la rue !

Suzanne JOLY est au parterre, presque parmi l'audience. Elle porte un micro sans fil et tient des feuilles. Une voix *off* se fait entendre en anglais. L'artiste se met à lire son texte en superposé avec un léger décalage. Difficile d'en saisir le propos. S'agit-il de mode d'emploi, de manière de faire, de guide ou de poésie ? Après quelques minutes, Suzanne JOLY monte sur la scène de l'Autre Caserne. Une chaise vieillotte sur roulettes, d'un rose douteux, y est bien éclairée. Les dédoublements des voix et du bilinguisme ont cessé.

Ce premier déplacement, du parterre à la chaise, a capté l'attention. Elle est prête à dire son intention et ce qu'elle va faire. Avec la bonhomie bourrue qui caractérise plusieurs de ses performances, l'artiste s'assoit et reprend la parole, sur le mode de ces vendeurs d'appareils dans les foires que l'on voit maintenant à la télévision. JOLY nous propose un *modus* d'achèvement chez soi, dans le salon de l'aliénation à l'artifice qu'offre la quotidienneté banlieusarde. Une chaise pour conforter un chez-soi isolé, mais pur produit de l'étalement urbain des routes et des bungalows ayant écrasé le naturel[3] ? Oui et par inversion imprévisible.

À l'aide de cette chaise quelconque, elle entreprend donc la démonstration hilarante de la chaise devenue un « exerciseur » sonore personnalisé d'inclusion dans le douillet « salon », des avantages bucoliques de la Nature sans elle, par exemple la reproduction de sons d'oiseaux ! Très vite cependant, cet usage loufoque va se changer en dispositif stratégique subversif : progressivement la présentation dichotomique (anglais/français désynchronisés) et la chronique des actions posées avec sa chaise vont céder leur place à des sons en écho, l'enregistrement de la nature (les oiseaux) se mixant à des grincements mimétiques ahuris pour déplacer tout le monde en dehors de l'Autre Caserne, dans la rue. Ici la performance va tanguer vers la manœuvre, brisant sciemment la séquence des performances programmées à l'intérieur pour investir la rue de manière impromptue, la circulation s'en trouvant bloquée tandis que des haut-parleurs amplifient là, sur le bitume urbain, cette complainte irréelle d'une nature dénaturée.

Quelque part astucieuse, cette fabuleuse sortie, dans la mesure où cette activiste, au sein des Ateliers convertibles à Joliette, a justement créé à l'Autre Caserne un émoi de conscientisation de l'artifice parce qu'usant des technologies audio sans s'y subordonner. Non seulement Suzanne JOLY a-t-elle créé un déplacement par l'art de l'opacité du banal, mais elle a exercé la puissance de l'imagination pour débouter les conformismes insignifiants, les démissions privées, l'inaction.



2 François CARDINAL, « Bungalow + piscine hors terre + barbecue = banlieue. La mutation de Bungalowpolis », *Le Devoir*, 14-15 septembre 2002. À l'heure du développement durable et du vieillissement de la population, il y a lieu, pour plusieurs experts, de repenser la banlieue où la majorité de la population nord-américaine habite. Plus densifiée, il faut renforcer cette tendance de la banlieue d'aujourd'hui par la cohabitation intergénérationnelle, des aires de services, renforcer les identités locales en concevant des espaces collectifs de qualité, réduire la pollution, augmenter les transports en commun et diminuer la dépendance à l'automobile, pense-t-on, plutôt que de continuer l'expansion de l'étalement urbain.

3 Les reconstructions technologique et médiatique, donc le privé, l'éloignement de la nature et l'expansion *ad nauseam* de l'environnement de la ville par sa procédure dite de l'étalement urbain et par la restructuration fonctionnelle des centres-villes – tantôt aire de travail bureaucratique, tantôt récréo-culturel – célèbrent le modèle américain dominant, de même que la standardisation des banlieues, la disparition de la nature sauvage, puis du rétrécissement des aires rurales avec en prime le bucolique d'une nature comprise comme paysages, parcs, arbres et fleurs en pot, bordures de pistes piétonnières et cyclables ou jardins qui accueillent des œuvres d'art tantôt monumentales, tantôt éphémères, avec comme écosystème une production effrénée des gaz à effets de serre et des réseaux routiers de bitume et d'asphalte pour automobiles et camions. L'automobile règne et les routes asphaltées ont achevé la conquête.

Ayant forgé une conception assez particulière des rapports du corps et de l'art action dans des séjours à Halifax, à New York et à Montréal, Gabriel DOUCET-DONIDA ira dans le sens contraire de JOLY pour sonder davantage les profondeurs de l'inconscient à la base de nos comportements intériorisés. Sa prestation va plonger l'auditoire dans un va-et-vient délibérément trouble de la régression sexuelle comme matériau de l'art action.

Dans une entrevue de Sonia PELLETIER pour la revue *Inter*, Gabriel DOUCET-DONIDA, qui a opéré en 2001 à Montréal Anticorps, un espace dédié à l'art performance expérimental, mentionnait : « Je m'intéresse vraiment à l'identité sexuelle. [La performance] C'est avant tout un style de vie, un mode de vie, une conscience de son corps [...]. Je vois de plus en plus que tout se passe au cœur de l'échange qui permet de se connaître à travers son corps, ses besoins et ses désirs. J'adhère personnellement aux thèses féministes au niveau psychanalytique. Essentiellement par rapport à la douleur et à nos craintes. En général, pour la performance, ce serait une sorte de confrontation de nos craintes sociales, mais aussi personnelles et intimes... La performance doit être violente d'abord et avant tout[4]. » Les attentes étaient donc élevées pour la première prestation de DOUCET-DONIDA pour cette *Rencontre internationale d'art performance*.

4 Sonia PELLETIER, « Anticorps : Nouvel espace performatif à Montréal », *Inter* 81, 2002, p. 67-69.

Identité sexuelle, conscience du corps, confrontation des craintes et gestes (dés)axés vers une violence radicale seront au rendez-vous mais dans une orchestration étonnamment fluide. Le performeur créera effectivement de manière efficace ce « climat d'inconforts irrépressibles », usant et plaçant son corps au cœur de déplacements et de manipulations symboliques d'objets, explicitement sexuels.

La scène rétractable disparue, il va occuper un long corridor étroit entre un chariot et, trente pieds plus loin, un godemiché de caoutchouc noir qu'il a entouré de farine blanche. Sur le chariot se trouvaient des bouteilles de bière, une douzaine d'œufs, des sacs de farine et un second phallus. Déculotté, le performeur rampe entre les deux pôles dans un état de soumission aux évidents fantasmes d'attributs et d'actes sexuels attribués par la psychanalyse au genre féminin. Évoquons ici l'envie du pénis, les cycles d'ovulation, la fécondité matricielle ou l'oralité de la fellation dans cette manipulation métaphorique de l'œuf dans la bouche, du jaune crevé puis répandu jusque sur le pénis de caoutchouc...

Mais il y avait plus. Quand DOUCET-DONIDA marche à quatre pattes, un « cadeau » dans son fond de culotte, qu'il utilise la farine comme de la poudre pour bébé et sa sensation tactile, qu'il s'assoit sur le chariot sur le « gode » dressé ou qu'il repart attelé par le cou à son « jouet » où il a mis des œufs-ovules sur des bouteilles de bière-pénis, toutes ces conduites-situations performatives aux allures de régression infantile à laquelle se livre le grand mâle n'avaient rien du mimétisme. Elles déqualifiaient les ingrédients usuels des jeux sadomasochistes ou de l'œdipe infantile pour créer une réelle zone radicale où les désirs sont, certes, violents parce qu'irrépressibles.

Le performeur a-t-il basculé – nous avec lui – le temps d'un trajet dans la zone transsexuelle de la dysphorie des genres (mâle qui veut se métamorphoser en femelle, femelle qui veut être mâle) et de ses craintes, de son irréversibilité exigeante et douloureuse que peu franchissent réellement ? En restant au seuil de la culture du travestisme et des lieux clos, comme les zones de performance, l'artiste trahit-il son propos ou au contraire confronte-t-il l'inhérent voyeurisme en chacun de nous ? Fait intéressant : l'emplacement choisi. La plupart des gens étaient mal placés pour tout voir, à moins de s'étirer le cou, en s'équilibrant sur une *patte*. Aussi, l'exigence à suivre allait de pair avec la radicalité de l'exécution, aliénant différentes émotions des gens, allant de la surprise à l'excitation en passant par le dégoût.

Un autre moment fort solide de la première soirée, extirpant l'inconscient et bien exécuté. Malgré un penchant à étaler spectaculairement les fantasmes – comme il le dit : « La performance, c'est nous-mêmes, c'est le corps du performeur, mais c'est aussi un virus qui s'acharne à nous rendre malades de cette passion-là. » –, Gabriel DOUCET-DONIDA n'hésite pas à franchir les apparences et à nous forcer à ressentir des pulsions ambiguës.







Gabriel DOUCET-DONIDA



Paisan PLIENBANGCHANG de Thaïlande (Bangkok) clôturera la soirée, l'auditoire à peine remis de l'inconfort provoqué par Gabriel DOUCET-DONIDA. Les gens se sont déplacés et ont formé un « U » autour d'une table de bois robuste et d'une télévision allumée avec tout près une boîte remplie de fruits, de figurines du colonel Sanders, une boule enveloppée de papier journal ainsi que des affiches. Tous ces objets vont servir de matériaux au performeur thaïlandais.

Il arrive. PLIENBANGCHANG ne dira pas un mot. Il agira. Sur fond d'images vidéo, une série de manipulations corporelles des objets étalés créeront le sens éminemment politique de sa performance.

La vidéo diffuse en silence un montage documentant des actes de violence, de carnage et d'inhumanité lors de manifestations populaires. Les images qui se succèdent appartiennent à l'émeute d'une violence barbare. On a peine à imaginer la véracité de ces outrages d'une horreur crue, par exemple cet individu lynché dans un parc et sur lequel s'acharne un officier, le frappant avec une branche, ou ces gens calcinés lorsque soumis au supplice du « père Lebrun » (un pneu qui les emprisonne pendant que l'on y verse de l'essence et qu'on l'allume). Cette barbarie documentée et rediffusée sur des chaînes de télévision ont eu lieu en Thaïlande et par extension dans d'autres pays asiatiques, alors sous *le joug de gouvernements corrompus* (Corée, Philippines, Birmanie, etc.). La vidéo donnait à voir des situations à la limite du tolérable.



Tout le long de la projection, PLIENBANGCHANG s'affaire à table. Il y fixe des affiches, il étale des légumes dont un chou, plusieurs tomates, des petites figurines du colonel Sanders (la multinationale étatsunienne du poulet frit très gras et très prospère en Asie comme ici). Le performeur lit le journal, en fait une torche, se place debout sur sa chaise en position de la statue de la Liberté à l'entrée de Manhattan et allume le flambeau. Un an après le 11 septembre 2001, alors que tous les médias nord-américains en étaient encore à commémorer l'anniversaire des attaques terroristes d'Al Quaïda contre le symbole de la surpuissance économique du capitalisme globalisant, les ex-tours du World Trade Center, ce geste de PLIENBANGCHANG ne trompait guère. Couplé à la violence conséquente présentée sur vidéo, *ça frappait dans l'dash*.

Le performeur exhibe ensuite un marteau. Systématiquement, il entreprend de démolir le chou sur sa tête, les tomates sur la table pour ensuite s'enduire du jus et des débris des légumes. Puis, il allume la boule recouverte de papier. PLIENBANGCHANG en dévoile un kaléidoscope de petits miroirs évoquant la culture du spectacle des discothèques. Le performeur renverse la table.

Influence des images, des symboles, des médias ? C'est l'évidence que plusieurs artistes asiatiques, immergés par l'omniprésence politico-économique dans leurs pays respectifs du gouvernement des États-Unis et des multinationales qui y ont pignons sur rue, usent d'images, d'artefacts et de posters dénonçant ces derniers. Cet *antiaméricanisme évident sonne au premier niveau ici.* En outre, la métaphore de la nourriture tout comme celles de la chaise et de la table sont abondamment utilisées en performance. À Québec, PLIENBANGCHANG a fait actes d'art dans cette mouvance.

De ces cinq performances, retenons l'énergie circulant qu'ont façonnée ces différents manipulateurs de symboles. Ensemble, leurs « actes pour l'art » déverrouillent les sens du spectacle pour donner à vivre, mais aussi à réfléchir, de manière critique, aux idées d'art sans que la quotidienneté banale ou les artifices technologiques ne prennent le pas sur les corps transgressant les fonctionnalités dans un monde irrévocablement dévolu aux valeurs d'échanges.